LA ILUSTRACION ARTÍSTICA

AÑO VIII — BARCELONA 3 DE JUNIO DE 1889 — NÚM. 388

REGALO Á LOS SEÑORES SUSCRITORES DE LA BIBLIOTECA UNIVERSAL ILUSTRADA



EL BUFÓN ENAMORADO, cuadro de Hermán Kaulbach

SUMARIO

NUESTROS GRABADOS

EL BUFÓN ENAMORADO, cuadro de H. Kaulbach

¡Vaya un descaro! ¿Pues no se atreve ese descocado bufón á la garrida moza que presta sus humildes pero honrados servicios en la misma morada en que él está á salario para divertir con impúdicos chistes é insolentes desvergüenzas? Pero bien lleva su merecido por su audacia nunca vista en los fastos de la bufonería: la linda muchacha ni siquiera se digna enfadarse por las palabras que salidas de tales labios en sus oídos suenan ni por el contacto de tan torpes manos que se atreven á manchar sus blancas espaldas. ¿Para qué? El bufón no es un hombre como los demás, es un ser de condición tan baja que sus insultos sólo hacen reir y sus libertades únicamente á broma pueden ser tomadas. La burlona sonrisa de la graciosa doncella es el mejor castigo para la procacidad del discípulo de los Angely y de los Triboulet.

Kaulbach se conoce que tiene especial afición á pintar bufones, pues todavía recordamos *El bufón dormido* que se ha publicado en esta Ilustración; pero nadie podrá censurar estas tendencias especialistas cuando de ellas resultan obras acabadas como la que entonces reprodujimos y la que reproducimos ahora: en la una el cuerpo yace casi insensible completamente dominado por las exigencias de la materia, en la otra el sensualismo se deja sentir, marcándose de un modo admirable en los entornados ojos del protagonista. ¿Y qué diremos de la inocente víctima de tan repugnante afecto? Explicada la situación de los personajes, los sentimientos que á cada uno de ellos animan y el concepto despreciativo en que se tenía á esos desdichados seres que han inspirado á Víctor Hugo una de sus más notables creaciones, no es dado concebir una expresión más acabada de lo que pasa por la mente y de lo que siente el corazón de la humilde *fámula*. Quizás alguien vea en su bonito semblante retratada cierta complacencia producida por los galanteos siquiera sean éstos los de un viejo juglar y puede que acierte quien tal piense, pero á nosotros se nos antoja que la muchacha está diciendo para sus adentros: ¡Valiente necio!

¡SUB HASTA! (Venta de esclavos germanos) cuadro de R. Cogghe

Si la misión del artista es, como nosotros creemos, hacer agradable lo bello y repulsivo lo feo, interesar el corazón en pro de lo bueno y desviarle de lo malo, Cogghe ha cumplido plenamente su misión. En efecto ¿quién en presencia de su cuadro no siente repulsión hacia el impasible procónsul, hacia el indiferente adjudicador de la mercancía humana y hacia los codiciosos postores que en reñida puja se disputan la obtención de un esclavo más que añadir al número de sus infelices siervos? ¿quién no se siente conmovido ante el dolor de estos desdichados seres cuya suerte futura depende de una mayor ó menor oferta que puede separarles para siempre de sus padres, de sus esposos y de sus hijos?

Pero no son estos los únicos méritos de la obra que nos ocupa: el cuadro resulta bello no sólo por lo que expresa sino también por la maestría con que el tema está ejecutado. Para convencerse de ello basta analizar las figuras cada una de por sí y examinar el conjunto armónico que de la combinación de todas ellas resulta, y aunque el autor ha querido sin duda llamar la atención sobre el grupo central haciendo de los dos personajes compendio de todos los sentimientos que tan brutales actos habían de producir en las víctimas, el espectador tiende involuntariamente su vista con igual interés por todos los puntos del cuadro, pues en todos hay bellezas sin cuento que atraen sus miradas.

¡Cuántas y cuán tristes consideraciones nos sugiere el cuadro de Cogghe! Si dejáramos correr la pluma á impulsos de lo que nuestro corazón le dicta en presencia de tan repugnante escena, traspasaríamos los límites que la índole de estas descripciones nos impone y habríamos de llenar columnas y más columnas con anatemas sobre aquella civilización romana que incluía á la esclavitud en el número de las instituciones jurídicas.

Contentémonos, pues, con decir al esclavo de hoy: «¡Serás vengado! Los que hoy ponen precio á tu cuerpo y quizás á la honra de tu esposa, mañana se postrarán humildes á los pies de tus hermanos; los que hoy hacen mofa de tu impotencia, mañana implorarán temblando, la misericordia de tus hijos; los que hoy te venden porque son tus vencedores, mañana verán saqueadas sus riquezas por tus descendientes y habrán de oir de labios de éstos el terrible *¡Væ victis!* ¡Ay de los vencidos!»

RESTAURANT AL AIRE LIBRE, EN LAHORE, cuadro de E. L. Weeks

(Expuesto en el Salón de París del presente año)

El Oriente con su naturaleza rica en contrastes y con sus costumbres llenas de vida y de colorido, será siempre un punto de mira predilecto á donde convergerán las aficiones de los artistas que sedientos de luz y de poesía no encuentran en los usos y en los países de la caduca Europa campo bastante ancho para los vuelos de su imaginación. Y la verdad es que los inteligentes y los simples aficionados demuestran el gusto con que ven estas tendencias fijando preferentemente su atención en los cuadros que se salen de lo común de nuestra vida y de nuestro modo de ser y transportan el espíritu á esas pintorescas comarcas del continente asiático en donde las gigantescas palmeras se cuentan por bosques y en donde las bayaderas con sus voluptuosas danzas recuerdan á cada instante á los creyentes los inefables goces que para la otra vida les tiene ofrecidos el Profeta.

Pero en el Oriente no todo es poesía; también hay prosa y de ello nos da buena prueba Weeks reproduciendo una escena de Lahore, en la cual los detalles son prosaicos, pues poco ó nada tienen de poéticos los hombres, los animales y los edificios (cuyo estilo arquitectónico dista mucho de la magnificencia y del lujo de detalles que caracterizan la arquitectura indostánica) que en ella aparecen reproducidos. Y sin embargo ¡cuán bello resulta todo! Y es que cuando el artista lo es de veras sabe imprimir en los asuntos tomados del natural un tinte poético que llega á subyugar el ánimo, se apodera de él y produce una impresión indefinible que la sola ejecución, por buena que sea (y lo es mucho la del cuadro), de Weeks sería incapaz de hacer sentir.

UN BAUTIZO EN ESPAÑA Á FINES DEL SIGLO PASADO, cuadro de M. Tejedor

Ya el sacerdote derramó sobre aquella tierna cabecita las aguas del bautismo que borran el pecado original y comunican la divina gracia al que las recibe; ya puso en la menuda boca la sal de la sabiduría que ha de conducir al nuevo cristiano á la vida eterna; ya ungió su pecho y su espalda con el santo crisma de la salud, ya colocó sobre sus vestiduras el blanco ropaje que ha de llevar sin mancha al tribunal de Nuestro Señor Jesucristo; ya concluyó, en fin, la ceremonia religiosa.

Y aquí entra el artista y apoderándose de la escena de la transcripción de la partida de bautismo pinta un cuadro lleno de gracia y de vida cuya decoración severa y sencillísima aumenta la belleza del lienzo sin distraer el interés del espectador en accesorios y obligándole á concentrar toda su atención en las figuras bien concebidas y hábilmente dispuestas que denotan la espontaneidad del pincel de Tejedor.

JUANA RONGIER y estudio para su cuadro «Ingreso en el convento»

Hace muy pocas semanas nos ocupamos de esta ilustre pintora francesa que muy joven aún, ha conseguido alcanzar en la esfera del arte un nivel á que muchos sólo llegan después de largos años de estudios y á fuerza de trabajos y tropiezos. Juana Rongier fué celebrada con entusiasmo desde los primeros momentos de su carrera artística: su primer cuadro fué admitido en el Salón de París (1875) y este es el mejor elogio que podemos hacer de la insigne artista.

Si nuestros lectores vieran el cuadro á que corresponde el estudio que reproducimos comprenderían toda la valía de este fragmento. «El ingreso en el convento» no es un asunto nuevo y por esta misma razón resulta mayor gloria para la que con recursos modestos ha sabido hacer sentir y ha hecho de un asunto sencillo una escena conmovedora. El momento de despedirse unas hijas de sus padres para comenzar su educación formal en santa y sombría casa bajo la dirección de ilustradas religiosas aparece reproducido con tanta verdad, de una manera tan natural, que es imposible ver el cuadro sin sentirse emocionado. Esto por lo que hace al lienzo en conjunto; en cuanto al fragmento bien podemos decir que las dos figuras están magistralmente ejecutadas y que la aflicción y el decaimiento de la inocente niña abatida por la primera pena de su apenas comenzada existencia en nada desmerecen de la impasibilidad de la monja, que al renunciar á las alegrías de este mundo para consagrarse á Dios en el claustro se despojó también, á lo menos aparentemente, de toda sensibilidad hacia los terrenales dolores, dispuesta sí á consolarlos con cristiana caridad pero no á compartirlos, pronta con santa resignación á enjugar las lágrimas del desgraciado pero no á unir á ellas las suyas propias.

Juana Rongier ha demostrado con su estudio que conoce á fondo no sólo los secretos del arte sino también los misterios del corazón humano.

VENUS Y AMOR, grupo escultórico de Uechtritz

existente en el palacio imperial de Berlín

El actual emperador de Alemania que ya siendo príncipe y príncipe heredero sintió especial predilección por el antiguo palacio real prusiano que se alza á orillas del Spree, quiso hacer de él su residencia apenas la imperial corona ciñó su joven frente; pero comprendiendo que lo que como heredero del trono le había satisfecho no era bastante para dar albergue al emperador, dió orden de que se hicieran en aquél todas las obras necesarias y se le embelleciera con los más preciados productos del arte moderno en todas sus manifestaciones. El oro prodigado á manos llenas ha realizado en poco tiempo verdaderos milagros y los talentos de los artistas más famosos han sido puestos á contribución para la restauración de la imperial morada, de cuyas actuales magnificencias podrán formarse idea nuestros lectores teniendo únicamente en cuenta que el solo mueblaje del comedor ha costado 1.500.000 reales.

Uno de los artistas que mayor número de obras ha ejecutado para el palacio es C. de Uechtritz, el famoso escultor berlinés, y entre las esculturas que á su cincel debidas adornarán aquellos suntuosos salones pocas habrá sin duda que aventajen en belleza y elegancia al grupo de Venus y Amor cuya copia grabada reproducimos.

Guillermo II ha dado en esta ocasión pruebas de que su pasión por el ejército no le ha hecho olvidar la protección y el amor debidos á esas otras huestes cuyos soldados con su cincel y sus pinceles pueden dar á una nación una gloria menos ruidosa y menos brillante, es cierto, pero más noble y más duradera que la que con sus espadas y fusiles le proporcionan de cuando en cuando sus guerreros.

SERMÓN EN EL PATIO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, cuadro de Jiménez Aranda

Digan lo que quieran de España cuantos autores extranjeros han tratado de ella sin haberla visitado ó habiéndola visto al través de engañadores cristales que la preocupación y la fantasía pusieron delante de sus ojos, es lo cierto que nuestra patria contiene muchas, muchísimas bellezas y no sólo bellezas naturales y arquitectónicas (que son las más que aquellos visionarios nos conceden), sino bellezas de costumbres, de tipos y de escenas que constituyen un solemne mentís dado á aquellas absurdas descripciones y que han inspirado á nuestros pintores cuadros tan hermosos como el de Jiménez Aranda.

La escena pasa en Sevilla, en esa hermosa Andalucía, la ciudad de la Giralda y de la Torre del Oro que bañan las mansas aguas del Guadalquivir y en cuyo ambiente se respiran mezclados el dulce aroma de los naranjos de los cercanos jardines y los embalsamados perfumes de las vecinas lomas.

En esa ciudad en donde las más apasionadas rivalidades son por si la Virgen de Montserrat hace más ó menos milagros que la de los Reyes y por si Nuestra Señora la Antigua goza en el cielo de más favor que la Virgen del Rocío, la piedad religiosa, de tan extraña manera entendida, ha ofrecido siempre ancho campo á las más poéticas manifestaciones en que la fantasía y el lujo desempeñaron y desempeñan aún importantísimo papel. Jiménez Aranda ha reproducido una de estas manifestaciones con una riqueza de detalles y una brillantez de colorido superiores á todo encomio: los personajes de su cuadro (que no son pocos) hablan, como vulgarmente se dice; el azahar de sus naranjos huele y casi casi estamos tentados por decir que se oye la homilía del reverendo capuchino que valiéndose de argumentos *ad terrorem* pretende infundir en el corazón de sus admirados oyentes el amor á Dios más por el temor de los infernales tormentos que por la esperanza en la bienaventuranza eterna. Bien se adivina por la atención con que el pueblo le escucha que el padre predicador no es de los adocenados: de sus labios están pendientes desde el anciano próximo á comparecer ante el tribunal de la eterna justicia al joven que fiado en lo que por vivir le queda todavía oye con relativa calma los apóstrofes y latines del orador sagrado; desde el majo de chaqueta corta y luenga redecilla al señorón de holgada casaca y empolvada peluca; desde la vieja beata de alisado cabello y envuelta en floreado mantón á la graciosa doncella que medio oculta su faz divina y los ensortijados tufos de su negra cabellera entre los pliegues de su mantilla de riquísima blonda prendida con aquel *aquel* que sólo tienen las que al abrir por vez primera los ojos se encontraron con el purísimo cielo de Andalucía y las que al primer latido de su corazón sintieron correr por sus venas la sangre caldeada por el esplendente sol cuyos ardorosos rayos se complacen en iluminar el más hermoso verjel de la hispana tierra.

Asunto, lugar de la escena, tipos, todo en suma respira verdad y vida, pero sobre estas tiene el cuadro de Jiménez Aranda otra cualidad más estimable si cabe, cual es la de llevar todo él impreso el sello español puro y neto. ¿Cómo no, si quien supo trasladar al lienzo tantas bellezas respira españolismo por sus cuatro costados?

TOROS ANTAÑO

Sabida cosa es que los nuevos tiempos traen nuevas costumbres, ó por lo menos modifican de tal manera aquellas que se hallan arraigadas fuertemente en los pueblos, que introducen en ellas verdadero aspecto de novedad.

Antiquísima es en España la afición á la lidia de reses bravas, y aparte de los que quieren hacerla arrancar de tiempos anteriores á la invasión romana, están los que sostienen que ya era corriente en los tiempos del Cid Campeador, tomando, sin duda, como documento histórico y genuino aquellas célebres quintillas de D. Nicolás de Moratín, según las que Rodrigo de Vivar se presentó á torear en la plaza de Madrid,

> Sobre un caballo alazano,
> Cubierto de galas y oro.

En el siglo xvii, en los reinados de Felipe III y Felipe IV, aun cuando ya la nobleza española no era tan batalladora, en general, como en los tiempos de los Reyes Católicos ó en los legendarios de Carlos V, aun acostumbraba ejercitar su brazo en las guerras de Italia y Flandes, y aun los que no gustaban de correr aventuras y peligros en aquellos, entonces, lejanos países, tenían no obstante predilección por todos los ejercicios que demostraban valor y arrojo.

Hoy, si alguna vez los que se precian de descender de aquellos hidalgos y señores, han probado á dedicarse, como aquéllos lo hacían, á la lidia de toros, ha sido como por excepción y á manera de broma, haciendo becerros mamones el papel que entonces jugaban los más hoscos y embravecidos toros jarameños.

En el siglo xvii, el hacer profesión de valeroso y esforzado se miraba como condición heredada y necesaria en el que se preciaba de bien nacido, y los caballeros más principales y de la más elevada jerarquía, tenían á gala saber torear y hasta se jactaban de ello como uno de sus méritos personales (1).

Servía en Madrid de palenque para las famosas y repetidas fiestas de toros la plaza Mayor, hermoseada por Felipe III, que encargó la obra al arquitecto Juan Gómez de Mora, discípulo del célebre Juan de Herrera, quedando terminada en 1619.

Por entonces no se había edificado aún la gran plaza del Retiro, que se acabó en 1632, y debían haber desaparecido ya la que existió para correr toros, hacia donde hoy se hallan las caballerizas del palacio de Medinaceli, y otra que se levantaba próxima á la calle de Santa Isabel, inmediata á la del Tinte, que entonces se llamaba del *Toril*, á no dudar por estar allí aquella dependencia de la plaza.

Tres veces al año, por lo menos, habían de correrse toros en Madrid en aquel tiempo (en el actual les llevamos en eso ventaja), pues había tres fiestas votivas de ellos, que eran las de San Isidro, San Juan y Santa Ana.

Como esto era sabido, podían con tiempo prepararse á ellas los que deseaban probar su destreza en lidiar *á caballo*, pues el hacerlo á pie se consideraba como cosa de ningún lucimiento y propio sólo de la plebe.

Para los caballeros el toreo era arte, y arte sujeto á reglas hasta peligrosas, en cuyo cumplimiento se arriesgaba no menos que la vida, que ponían aquellos caballeros en trance de perderla, por acreditar su bizarría ante las damas, y aun ante un público que los zahería y motejaba si no quedaban airosos, poco más ó menos como lo hace hoy con lidiadores que bajan al redondel por un estipendio.

Así alcanzaban renombre de hábiles en el toreo y se preciaban de ello, próceres tan encopetados como los duques de Zea y Maqueda, los marqueses de Velada, Villamediana, Algaba y los Hardales; los condes de Cantillana, Sástago y Villamor y caballeros como Quevedo (no el poeta), Bonifáz, Zárate, Ozeta, Gallo, Ponce de León, Aguayo, Trejo, Paz, Ramírez, Dávila, Zapata, el portugués Barnabas de la insigne casa de Abeiro, y otros de quienes ha quedado memoria.

Escribiéronse numerosos tratados sobre el toreo, y entre los aficionados que acabo de mentar, D. Luis de Trejo, sobrino del cardenal del mismo apellido y capitán de corazas, publicó las *Obligaciones y duelos del toreo*, don Gaspar Bonifaz las *Reglas del toreo* y D. Andrés Dávila y Heredia su *Estilo de torear y jugar cañas*.

(1) En la comedia de Alarcón, *El examen de maridos*, dice el marqués, exponiendo sus circunstancias para merecer la preferencia de la dama:

> En los toros ¿quién ha sido
> A esperar más reportado?
> ¿Quién á herir más acertado
> Y á embestir más atrevido?
> ¿A cuántos, ya que el rejón
> Rompí, y empuñé la espada,
> Partí de una cuchillada
> Por la cruz el corazón?



¡SUB HASTA! (Venta de esclavos germanos) cuadro de R. Cogghe

Escribieron también D. Juan de Valencia las *Advertencias para torear*, D. Diego de Torres las *Reglas de torear*, que Moratín (D. Nicolás), gran aficionado, decía que no parecían; D. Gregorio Tapia sus *Ejercicios á la jineta;* D. Alonso Gallo sus *Advertencias para torear*, sien do otro Gallo, D Gregorio, quien inventó la *espinillera*, por él llamada *gregoriana* y que era un aparato para defender las piernas, análogo al que hoy usan los picadores, y en fin, citaré para terminar, un *Arte de torear*, anónimo, publicado en 1652, las *Advertencias ó preceptos del torear*, de D. Pedro Jacinto de Cárdenas, y no hablaré de la *Cartilla de torear* de D. Nicolás Novely, por ser ya del siglo XVIII, como publicada en 1726.

Esto dicho, pasemos á tratar ligeramente algo sobre el toreo de entonces. Aparejábase en primer lugar la plaza Mayor de la corte para estas fiestas, engalanando la Casa Panadería, donde se disponía el balcón real, y se preparaban otros para los Reales Consejos, el Ayuntamiento y las damas.

Además se repartían todos los balcones de las casas particulares por cédulas, pues los inquilinos sólo disponían de ellos para el encierro y toros de la mañana, porque es de advertir que entonces se lidiaban cuatro ó seis de ellos por la mañana y ocho por la tarde (1).

Al propio tiempo se ocupaban también los terrados, que eran alquilados por los dueños, así como los tablados, que construían en torno de la plaza los carpinteros, y solían llevar hasta tres reales de á ocho por cada asiento (2).

Llegado el día de la lidia, el Rey y su familia, cuando concurrían, tenían por costumbre comer en la Casa Panadería, para disfrutar más cómodamente de tan larga fiesta. Madrid se despoblaba por ir á la Plaza, en donde podían acomodarse hasta 50.000 personas, y era función por la que había afición tan grande, que acudían á verla hasta los que no se cuidaban de otras (3).

La plaza Mayor servía entonces de mercado de comestibles y estaba ocupada en su mayor parte por tinglados y puestos que tenían que retirarse en estas ocasiones y en las menos alegres de los autos de fe y ejecuciones capitales que allí se verificaban: por tanto tenían que cubrirla de arena con varios carros que salían enramados.

Apenas los Reyes se colocaban en su balcón, y esto era á las dos por la tarde, salían á hacer el despejo de la plaza dos escuadras de las Guardias Española y Tudesca, mandadas por sus capitanes ó tenientes, que siempre eran grandes de España, como hasta muy recientemente el comandante general de los Alabarderos, cargo y milicia equivalentes á aquéllos. Hecho el despejo se colocaban formados debajo del balcón real, y sin más resguardo que las puntas de sus alabardas, oponían éstas al toro cuando les arremetía.

Verificado esto entraban en la plaza los caballeros que habían de lidiar.

En el siglo XVI y en el XVII, en los buenos tiempos del marqués de Velada, de quien se refería que en Africa esperó un león á pie, armado de una garrocha, y del celebérrimo sevillano conde de Cantillana, ni los caballeros tenían padrino, ni entraban en coche en la plaza, como se ha hecho en nuestros días, al querer reproducir en tiempo de fiestas reales, la lidia de los antiguos aficionados.

En el siglo siguiente, cuando la nobleza había ya perdido su inclinación á torear, bajo la influencia de nuevas costumbres, y del poco gusto que por los toros demostraba Felipe V, siguieron lidiando personas de inferior alcurnia y éstas fueron apadrinadas por los señores, entrando el padrino á su ahijado en coche, paseando la plaza, después de lo que iba á tomar su caballo. Pero esto era ya la decadencia del toreo noble, llamémosle así, principiando entonces los toreros de oficio, que desde mediados del siglo en adelante cambiaron por completo la faz de la lidia de toros, hasta convertirla en lo que vemos en el día.

Volviendo al siglo que me ocupa, diré que la entrada en la plaza se verificaba precediendo á todos, los atabaleros y clarines, á caballo, á los que seguían lacayos que llevaban del diestro caballos de repuesto para los señores.

Teníase á gala, y esto se exageró en la segunda mitad del siglo XVII, según expresa Gallo, sacar cada caballero gran número de lacayos, no *pajes* como se ha dicho en nuestros días, vestidos bizarra y uniformemente á sus expensas; así que hubo ocasión en que cada lidiador sacó cien lacayos. Estos seguían á pie á sus señores y al empezar la lidia se retiraban todos menos dos, uno de los cuales estaba destinado á dar al caballero los rejones, que el otro iba á buscar á la barrera, donde apercibidos los tenía, así como también le guardaba allí otro sombrero, capa, estribos y espada, por si perdía los suyos.

Aquellos dos lacayos no eran, como en nuestros días se ha hecho, dos toreros de oficio, de los más hábiles, que aminoren el peligro del caballero con sus quites, sino lisa y llanamente dos lacayos, resueltos acaso, pero no peritos en el toreo; así que dice el mencionado Gallo, que en el discurso de la tarde sería *fortuna deshecha* que no cogiese alguno el toro.

Una vez el caballero en la arena, si estaba el Rey, debía irse muy despacio á hacerle cortesía, y si por acaso la fiera le acometiese entonces, hacer la suerte y acabar, sin emprender otra, y tornando á su andar reposado, hacer el imprescindible saludo, que después se extendía á los Reales Consejos y á las damas.

Entraban con la capa compuesta sobre ambos hombros, segun Cárdenas, y no sólo con rejón, sino con la espada ceñida, como que con ella se hacían las suertes más arriesgadas y famosas. Esto ya no lo hemos visto imitado modernamente.

Tres cosas principalmente necesitaba el caballero y eran: valor, saber gobernar bien su caballo, y buscarle de condiciones á propósito.

En estas no estaban conformes los que escribían sobre el toreo, y mientras unos se inclinaban á que fueran pequeños, otros los recomendaban más que de la marca, fundándose en que desde éstos se hacían mayores las heridas con la espada.

Debían herrarse tres ó cuatro días antes y los sacaban con freno y estribos muy brillantes, riendas berberiscas,

(1) Refiriéndose á esta costumbre de disponer la Villa de los balcones á despecho de sus dueños, dice el poeta Benavente en su entremés del *Gori gori*, por boca del personaje D. Estupendo:

Gran pensión es esta
De vivir en la Plaza un caballero,
Pues paga todo el año su dinero,
Y el día que ha de ver la fiesta en ella
Le echan de casa y quédase sin vella.

Un auto acordado de 1620 puso tasa á los balcones, señalándose doce ducados para los primeros, ocho para los segundos, seis para los terceros y cuatro para los cuartos.

(2) El real de á ocho valía doce reales de vellón, y quince y dos maravedís, si era de *plata vieja*.

(3) A este propósito dice Alarcón en su comedia *Todo es ventura:*

Los toros los ha de ver
Aquel que más se desvía
De fiestas, porque en tal día
No hay otra cosa que hacer.

(*Act. II, esc. IX.*)



RESTAURANT AL AIRE LIBRE, EN LAHORE (INDIA INGLESA), cuadro de E. L. Weeks, expuesto en el Salón de París del presente año



UN BAUTIZO EN ESPAÑA Á FINES DEL SIGLO PASADO, cuadro de M. Tejedor

aciones de lo mismo, con dos cinchas apretadas y silla á la jineta, aunque también montaban á la brida para picar con varilla.

Los rejones debían de tener ocho palmos con manija y hierro y había de preparar cada caballero los que calculase que podría quebrar en el discurso de la tarde. Hacíanse de madera seca y lisa, más gruesos que delgados, ya porque la resistencia aseguraba al caballero, ya porque así al quebrarlos, daban gran estallido y esto agradaba mucho al vulgo. Los mejores eran los llamados de *lancilla*, con las aletas muy recogidas, para poderlos sacar en el caso de no quebrarlos.

Debían ponerse desde la nuca hasta la cruz, pues clavados en otro punto, como por ejemplo en los brazuelos, era en descrédito del caballero.

El toro debía buscarse á buen paso, llevando el rejón tendido sobre la cadera, el hierro á la izquierda, no sacándole para hacer la puntería hasta hallarse ya cerca del toro.

Si éste no embestía no debía salirse de suerte, pero sí estrecharle, acercándose dos ó tres pasos. Algunos se metían hasta el toril, para deslumbrar al pueblo con su arrojo, pero esta suerte, en opinión de los entendidos, *más tenía de hazañería que de riesgo*.

La suerte del rejón era sólo de caballeros, pero si tal como era denotaba destreza y gallardía, la suerte por excelencia, la que requería valor, habilidad y esfuerzo, era la de la espada, no imitada en nuestros días.

Ya he dicho que los caballeros salían á lidiar llevándola ceñida, pero no era aquella la usada para la lidia. Esta debía ser más corta que larga, poco más de vara, ancha de tres dedos, de un solo filo y recta.

En tres casos, principalmente, se hacía uso de ella: bien cuando después de poner rejones al toro, quería el caballero acuchillarle, hasta darle muerte, si podía; bien cuando había de *satisfacerse*, ó bien en los *socorros*, que eran su primera obligación.

En el primer caso, en especial si se hacía la suerte á toro parado, y por supuesto á caballo, era donde más se lucía la destreza: no debía sacarse la espada hasta encontrarse tan sobre el toro, que pudiera dársele con ella, y cuanto más de prisa se le daban las cuchilladas, no sólo estocadas, más aplausos lograba el caballero.

Si el toro huía, se iba en su seguimiento, llevando la espada arrimada al muslo derecho, sin levantarla hasta el momento de herir á la fiera, pues si se llevaba levantada, el vulgo, que ya he dicho era poco más respetuoso con aquellos caballeros que con los chulos del día, levantaba insultante gritería clamando: *¡San Jorge! ¡San Jorge!* con cuya frase denostaba al lidiador.

Debía perseguir al toro hasta que ya no embistiese, ó se hallase muy acuchillado, le hubiesen barajado ya los del vulgo que toreaban á pie, echádole los perros, ó tocado á *jarrete*, que era el modo de rematar la bestia.

He dicho que otra de las ocasiones de sacar la espada era cuando el caballero tenía que *satisfacerse* y voy á explicar lo que esto significaba.

Los entendidos que más á punto de honra llevaban las suertes del toreo, exigían que tan pronto como el lidiador dejase caer la capa ó sombrero, ó perdiese estribo, acicate ú otra prenda ó alhaja que llevase, tenía el deber de irse al toro á darle de cuchilladas, si bien no era obligatorio matarle, quedando *satisfecho* tan sólo con herirle, y de esta obligación no se libraba aunque hubiese rejoneado con primor.

En opinión de los más rigoristas debía hacer lo mismo si el toro le hería el caballo: no obstante otros sostenían que ni en este ni en los demás casos había necesidad de *satisfacerse*, porque, decían, *el toro no tiene la culpa del descuido de uno* (1).

Cuando el toro mataba el caballo ó el jinete caía, entonces era obligatoria la peligrosa lidia á pie, con la espada.

Aquella no se parecía en nada á la *brega* de los matadores del día: se cumplía con dar dos pasos hacia el toro, con la espada empuñada, y si no embestía, había cumplido el lidiador.

Sostenían sin embargo los aficionados de corazón, que esto no bastaba y que era preciso hostigar al toro y acuchillarle, y tanto se empeñó la cuestión, que el mismo rey mandó escribir sobre este punto, resolviéndose que no buscando al toro en tales casos, no se faltaba.

Pero el que se resolvía á buscarle, debía ir pausadamente, echarle la capa sobre la cabeza y acuchillarle, habiendo alguno de tales bríos que cortaba al toro la cabeza á cercén.

Este esforzado lance lo pinta al vivo Tirso de Molina, en su comedia de costumbres *Marta la piadosa*. El criado Pastrana, figura que ve lidiar á su amo D. Felipe en la plaza de Illescas, y dice:

PASTRANA ¿Vióse más desatinada
Temeridad? Con la espada
Desnuda, la capa embraza,
Y dando ojos á la plaza
La bestia acomete airada.
¡Grande esfuerzo y gentileza!
¡El toro cierra con él!
¡Golpe extraño! ¡Gran destreza!
¡Digno es de español laurel!
¡Cercenóle la cabeza!

(Act. I, esc. X.)

(1) Del primer modo opinaban Gallo y Gutiérrez y el autor anónimo del *Arte de torear:* de la otra manera de pensar era Cárdenas, si bien decía que el caballero no estaba obligado á satisfacerse cuando el toro hería el caballo.

Finalmente, he dicho que el *socorro*, lo que hoy se llama *quite*, era la primera obligación del caballero. No sólo debía prestarse cuando lo pedía una extremada necesidad, sino en cuanto parecía que se podía pedir. Como recompensa, los caballeros estaban libres de la pena de excomunión, en que incurrían los que toreaban á pie. Debía darse no sólo á los caballeros, sino á los peones.

Cuando aquéllos no tenían esfuerzo para matar al bruto á cuchilladas, pero le ponían mal parado, se dejaba en poder del vulgo y entonces lo agarrochaban los varilargueros de á pie, y tocando á jarrete con clarines y chirimías, mataban al toro, y viniendo las mulas de la villa

Al jarretado sacan
Con su ordinaria prisa,

como dijo Benavente. Estas mulas eran seis con campanillas, y se dice que introdujo esta costumbre el corregidor de Madrid D. Juan de Castro, que lo fué de 1622 á 1625. Ya es por tanto la costumbre antigua.

La lidia entonces ofrecía extraordinarios riesgos y todos los años había gran número de víctimas; así que el Padre Pedro de Guzmán, que publicó á principios del siglo XVII un libro titulado *Bienes del honesto trabajo*, asevera que en las fiestas de toros morían en España, un año con otro, doscientas ó trescientas personas.

No es por tanto de extrañar que las cortes de Valladolid en 1555 pidieran al rey la supresión de las fiestas de toros, si bien nada se consiguió, como sucedería en nuestros tiempos si se tomasen en consideración las proposiciones de algunos representantes del país, animados de iguales humanitarios propósitos.

Entonces se sobrepuso á todo la afición de los magnates, que por sí mismos tenían á gala tomar parte en tan peligrosa diversión. Hoy, los que se contentan con presenciarla, dejando el riesgo para los toreros de oficio, claman desesperadamente si alguna voz se levanta para que se supriman las corridas de toros, á las que, con dictado poco honroso ni envidiable para la patria, ha dado ahora en llamarse *fiesta nacional*.

Julio Monreal

EL GRAN MAESTRO

I

LOS NIÑOS

Julio había nacido para *ser algo*.

En la viva expresión de sus ojos negros, en su frente despejada que iluminaba á veces la inspiración como el relámpago ilumina á la nube, en su actitud distraída ó reflexiva como el que busca algo fuera de lo real ó analiza el sentido de las cosas que pasan inadvertidas para el vulgo, cualquiera adivinaba que Julio era un soñador, un artista.

Huérfano y sin familia, vivía desde pequeño en casa de su tutor D. Alvaro de Medina, rico hacendado, viudo, y padre de Gabriela, una niña que tenía la misma edad de Julio, traviesa como un diablillo y hermosa como un ángel.

Don Alvaro pasaba la vida entregado á sus negocios; una institutriz cuidaba de los dos niños que se querían como hermanos; tenían los mismos maestros, los mismos juguetes, y si Julio acompañaba á Gabriela en sus paseos por el jardín llevando gravemente de la mano una muñeca, en cambio Gabriela trepaba con Julio á los cerezos ó tomaba la gorra de papel y el sable de madera para llevar á la batalla todo un ejército de soldados de plomo.

Pero entre todos sus juguetes el que prefería Julio era un precioso violín que le regaló la niña el día de su santo. ¡Oh! de seguro que no le hubiera cambiado por el cetro de un rey, ni por la espada de un conquistador!

¡Cómo se le pasaban las horas sin sentir apretándole amorosamente contra su pecho y pasando el arco sobre las cuerdas!

¡Qué alegría si le arrancaba una nota dulce!

¡Qué desesperación cuando las cuerdas chillaban como burlándose del músico novel!

Al acostarse lo dejaba cerca de su cama, y al despertar la primera mirada era para él. Nunca pasó un avaro tantos cuidados por su tesoro. Dormido soñaba con el violín, despierto no le perdía de vista.

Mientras él se entregaba con todo el fuego de la imaginación á ese primer amor de las cosas que sienten los niños, el tiempo seguía su curso natural y todo iba cambiando en torno suyo sin que se diese cuenta de ello.

Por fin llegó el día.

Gabriela entró en un colegio y Julio en el Instituto. Este fué su primer pesar.

Separarse de Gabriela y separarse de su violín.

Sólo el pájaro encerrado en la jaula puede comparar sus tristezas con las de los niños cuando entran en los colegios. Los primeros días son amargos, pero al fin llega la costumbre y el pájaro canta y el niño se ríe. A pesar de ello, ¡con qué ansiedad se esperan las vacaciones!

Cuando llegaban los anhelados días, Gabriela y Julio volvían á la casa, ella corría á buscar sus muñecas, y él, abrazado á su violín, se sentaba bajo un árbol en lo más espeso del bosquecillo de laureles y allí se le pasaban las horas á menos que Gabriela, cansada de enredar la casa con sus juguetes, fuese de puntillas á buscarle al jardín, y escondiéndose entre los árboles le echase encima de repente una lluvia de hojas y de flores obligándole á dejar el violín y correr detrás de ella hasta cogerla y firmar las paces con un beso.

Así, pasando el tiempo, vino la época de los estudios graves.

Julio eligió la carrera de abogado por complacer á su tutor, y marchó á la capital. Allí estudió en extraño maridaje música y leyes, y en honor de la verdad hay que decir que las últimas llevaban la peor parte.

Pero si al terminar la carrera era un mal abogado, en cambio era un excelente músico, tanto que causaba admiración y era el orgullo de sus profesores.

El violín, regalo de Gabriela, había sido sustituído por un magnífico Estradivarius, y aquel músico novel había vencido ya todas las dificultades de la ejecución prometiendo ser una estrella de gran magnitud en el cielo del arte.

Por eso cuando Julio tocaba en el bosquecillo de laureles, Gabriela, que era ya *la señorita Gabriela*, no le interrumpía echándole puñados de flores, sino que adelantando poquito á poco entre los árboles, se escondía detrás de algun tronco cubierto de hiedra, y allí muy quieta para que Julio no la descubriese, escuchaba con los ojos, con los oídos, con toda el alma; y sucedió alguna vez que sus oídos creyeron oir entre las notas no sé qué cosas que la turbaban deliciosamente; que sus ojos, sin saber porqué, se llenaban de lágrimas, y que su alma entera vibraba como las cuerdas del violín bajo la presión del arco.

II

EN BUSCA DEL IDEAL

Julio había traído de la capital algunos libros de leyes que nunca llegó á hojear, y muchos libros de música que devoraba con un afán verdaderamente febril.

¿Qué buscaba en aquellas horas de estudio, comparando escuelas, admirando los secretos de la composición y aspirando por todos los poros del alma los sublimes efluvios del arte?

Oigámosle en sus frecuentes monólogos cuando dejando el violín sobre sus rodillas y apoyando la cabeza entre las manos, con los ojos cerrados y las sienes palpitantes, entraba por la puerta de oro en ese paraíso de los sueños que Dios ha creado expresamente para los artistas.

– Sí, – se decía. – Hay algo que yo no comprendo y es como el alma de la música; algo que relampaguea en las cimas del Genio y me hace pensar en la nube ardiente que envolvía á Jehová sobre el Sinaí. Vencer las dificultades de la ejecución no es nada. Poner el sentimiento en cada nota, hacer vibrar en las cuerdas los ayes de la pasión, los gritos del entusiasmo, los gemidos suavísimos del amor... Eso, eso es el arte! ¿Qué maestro puede indicarme el camino del ideal?... No! Yo no soy artista! No lo seré nunca!

Y vencido, desalentado, dejaba deslizar el violín hasta el suelo.

La voz de Gabriela le sacaba de su doloroso letargo. Entonces la sonrisa volvía á sus labios, se despejaba su frente y el enamorado olvidaba los pesares del artista.

Porque Julio y Gabriela se amaban con el amor purísimo de los ángeles.

Aquellas almas al crecer juntas se habían confundido en una sola, y al llegar á su primavera, el amor que dormía en sus corazones despertóse subiendo en ancha oleada de ternura hasta sus labios, convertido en dulcísimas palabras, y á sus ojos en lágrimas más dulces todavía.

El señor de Medina aprobaba aquellos amores y nada por consiguiente turbaba la tranquilidad de los dos enamorados que veían aproximarse sonriendo el plazo fijado para la boda.

Una ligera nubecilla empañó por breve tiempo el cielo de su felicidad.

Gabriela estuvo algo enferma y hubo que retardar el plazo.

Fué cosa de pocos días.

Restablecióse pronto. Quedóle tan sólo algo de opresión al pecho, una ligera tos, unas manchitas sonrosadas casi imperceptibles en los pómulos; nada, ó casi nada.

Durante su enfermedad Julio tocaba á veces el violín para distraerla, pero sus prodigios de ejecución no tenían tanto poder sobre la enferma, como una palabra, una mirada sola del elegido de su alma.

Un suspiro, una sonrisa bastaba para que el arco se alejase de las cuerdas y para que á las melodías arrancadas al violín se sucedieran las melodías habladas de los dos enamorados.

Llegó el anhelado día de la boda.

Gabriela y Julio entraron en ese paraíso de los amantes que se llama la luna de miel, paraíso que para ellos debía ser eterno porque no había en sus corazones un solo pliegue donde pudiera ocultarse la serpiente.

– Tanta dicha me asusta! – solía decir Gabriela.

– ¿Por qué? – respondía Julio.

– Porque hemos llegado á la cima de la felicidad y temo al pensar en el descenso.

– ¿Descender? ¡No veo la necesidad! – decía Julio riendo.

– ¡No, no te rías! Me asaltan á veces súbitos temores, presentimientos de males desconocidos.

– ¡No seas niña!

– Créeme, Julio. La dicha no es completa en el mundo. El temor de perderla es una gota de hiel que la amarga.



JUANA RONGIER, autora del cuadro *Ingreso en el convento*

– Nunca te había dado por el romanticismo.

– No soy romántica. ¡Es que te quiero tanto!

– Pues entonces desecha esos pueriles temores que te impiden gozar tranquila en nuestro amor. Haz como yo. Mis sueños de gloria, mis ideales de artista han quedado olvidados y oscurecidos delante de tu cariño. ¿Qué me importa la gloria? ¿Hay otra que el mirarse en tus ojos? ¿Qué me importa el arte? ¿Hay ritmo más dulce que el de tu voz cuando me dice «¡Te amo!»? No seas niña, te repito. Olvida esas visiones y goza en nuestra felicidad.

– ¿Qué hemos hecho para merecerla?

– ¡Amarnos; amarnos mucho! ¿Te parece poco?

Y Julio sellaba con un beso los labios de Gabriela.

Aquel violín, aquel magnífico Estradivarius que por tantos años había estrechado sobre su corazón pretendiendo en vano llevar á él y arrancar de sus cuerdas la voz que sentía contar entre sus aceleradas palpitaciones, yacía pendiente de un clavo dorado en su cámara nupcial y cubierto con una ligerísima capa de polvo.

Una vez, á los pocos días de casados, sus ojos se fijaron por casualidad en aquel instrumento, su amigo inseparable de otros tiempos.

– ¡Pobre violín! – exclamó con una sonrisa. – Yo pensaba llegar contigo á conquistar los laureles del artista; yo pensaba subir contigo á las cimas del ideal. ¡Cuán necio he sido! Yo le creía muy lejos, y el ideal estaba á mi lado riéndose de mis locos desvaríos. ¡Sí, Gabriela mía! El ideal es la dicha, la felicidad que nace del amor!

Y el pobre violín quedó olvidado.

III

EL GRAN MAESTRO

Un año apenas había pasado y los extraños presentimientos de Gabriela iban tomando cuerpo y amenazando una cercana y terrible realización.



VENUS Y AMOR, grupo escultórico de C. de Uechtritz *existente en el palacio imperial de Berlín*

Así como en las tormentas de otoño se ve algunas veces una nubecilla imperceptible apenas, blanca y ligera al principio, creciendo luego con rapidez espantosa y tomando cenicientos visos en sus pliegues hasta que en alas del huracán invade el cielo azul y arroja sobre la tierra el agua y los rayos que guardaba encerrados en su seno, así la pequeña nube que amenazaba á los jóvenes esposos había sido primero una opresión de pecho, una tos ligera, una manchita apenas visible en los pómulos, y luego avanzando rápidamente había oscurecido el cielo tranquilo de aquella cara con negros nubarrones de luto y desolación, porque aquella tos, aquella opresión, aquella mancha, había marcado en la pobre Gabriela un sello terrible, el sello de una enfermedad mortal; la tisis.

Una languidez invencible envolvía aquel hermoso cuerpo. Aquellos ojos bellísimos miraban á Julio con una expresión tan desesperada, tan cariñosa y tan triste, que Julio haciendo esfuerzos sobrehumanos apenas podía contener sus lágrimas.

Se acercaba el otoño.

La enfermedad hacía terribles progresos.

Gabriela había entrado en el tristísimo período de las ilusiones.

Sentada en un ancho sillón, envuelta en una bata riquísima cubierta de encajes, los pies hundidos en una piel de oso y la cabeza ligeramente inclinada, Gabriela más pálida pero más hermosa que nunca, estrechaba entre las suyas las manos temblorosas de su padre y las manos ardientes de Julio.

– Traedme todas las flores del jardín, abrid la pajarera para que esas pobres avecillas puedan llegar hasta mí. ¡Qué hermosa está la tarde! ¡El otoño es la más hermosa estación del año! ¡Qué suaves matices! ¡Qué derroches de luz y de color! Las hojas de los parrales enrojecen antes de caer, las cimas de los álamos se tornan de color de oro! ¡Oh! ¡cuánto deseo que llegue el invierno! Correremos por el parque sobre la nieve... ¡los tres! porque tú nos acompañarás también, papá mío, ¿no es cierto? Y cuando llegue la primavera ¡oh! entonces sí que realizaremos el viaje á Italia que Julio me tiene prometido!

Declinaba la tarde.

Gabriela perdía fuerzas.

Su padre y Julio lloraban silenciosamente para no turbar el sopor en que yacía la enferma.

¿Para qué detallar más el cuadro?

Gabriela expiró. Su alma lanzóse al cielo como una nota arrancada de un arpa.

Entre los brazos del padre y del esposo quedaba sólo un cuerpo inerte, bello todavía, poetizado por la muerte piadosa.

Y vino la noche.

Una noche tibia y perfumada como sólo se gozan bajo el hermoso cielo de Valencia y Andalucía.

La luna brillaba con espléndida luz entre los árboles del jardín y un ancho rayo entrando por la abierta ventana arrancaba chispas y brillantes reflejos á los dorados muebles y envolvía como una aureola á la infeliz Gabriela y á Julio que lloraba arrodillado á sus pies.

Don Alvaro se había retirado á su cuarto quebrantado por la pena y por la edad.

Las flores esparcidas por la estancia y la opaca luz de una lámpara japonesa parecían velar aquellos desposorios de la muerte.

¿Qué pasaba en el corazón de Julio?

No hay pluma que pueda describir ese desgarramiento que se siente en el alma al perder un ser querido.

Y si como Julio y Gabriela se ha vivido con una sola vida, se ha sentido con un alma sola, entonces es algo trágico, algo que trae á la memoria una de las creaciones del gran poeta inglés, el Rey Lear huyendo por los bosques en noche de tormenta, llevando á su hija muerta en los brazos.

Qué sintió aquella pobre alma, qué gritos de angustia estallaron en aquel destrozado pecho, no es posible imaginarlo.

De repente sus ojos se elevaron al cielo con expresión de ferviente súplica, y sin saber cómo, quedaron fijos sobre el violín colgado en la pared y cubierto de polvo en su clavo dorado.

Julio se levantó como un autómata, de los pies de la muerta.

Adelantó lentamente, descolgó el instrumento, sopló las empolvadas cuerdas y apoyándole sobre el corazón volvió á colocarse delante de Gabriela.

Cayó el arco arrancando un ¡ay! ronco y lastimero, deslizóse luego como un tristísimo gemido, y el alma entera de Julio vibró en la caja y en las cuerdas del violín.

Pálido, con los ojos fijos en su esposa adorada que parecía sonreirle aún más allá de la muerte, Julio, arrebatado por las alas vertiginosas de la inspiración, improvisaba un canto fúnebre quejumbroso y tierno á veces, á veces agitado y desgarrador, que hubiera hecho estremecer de envidia y de entusiasmo á los más célebres compositores.

Era una oleada inmensa de sentimiento que rebosando de su corazón dolorido subía esparciéndose por el aire en notas tristísimas empañadas de lágrimas.

Julio llegaba impensadamente á la cima del arte, á esa cima á la que sólo se alcanza con las alas del Genio y á la que no se toca sin tener el pecho desgarrado por la pena, los pies mordidos por la calumnia y la frente goteando sangre bajo la corona de espinas.

Julio había por fin encontrado al Gran Maestro.

¡El dolor!

A. CHOCOMELI

HISTORIA DE LOS MICROSCOPIOS

LOS MICROSCOPIOS COMPUESTOS

(Continuación)

El microscopio compuesto fué inventado en 1589 por dos ópticos holandeses, Hans y Zacarías Janssen (padre é hijo) á quienes una casualidad hizo descubrir que dos lentes puestas á conveniente distancia una de otra reproducen invertida y muy agrandada la imagen de pequeños objetos. A pesar de la importancia del descubrimiento, ese instrumento quedó durante mucho tiempo relegado al olvido con el nombre de sus inventores, cuyos compatriotas acabaron por hacerles justicia en 1655.



ESTUDIO DEL CUADRO «INGRESO EN EL CONVENTO», de Juana Rongier

Una carta de Galileo escrita en 1610 nos demuestra que el ilustre sabio concibió la idea de emplear su telescopio para aumentar los objetos diminutos, para lo cual los colocaba muy cerca del ocular y los examinaba al través del objetivo. Ni Bacon ni Descartes hacen mención de este aparato, con ser tan importante, pero en



SERMON EN EL PATIO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, cuadro de Jiménez Aranda

1646 el P. Kircher dice en una de sus grandes obras sobre óptica: «Si se adoptan dos lentes análogas á un tubo y se mira por un extremo de éste se verá la imagen invertida pero clara y ampliada de una manera increíble... De esta suerte nació el *Smicroscopio* que da á la

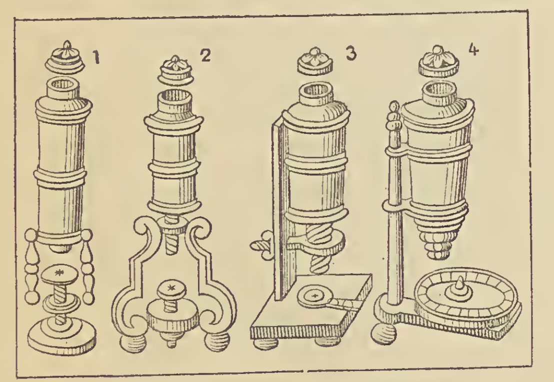


Fig. 1. – Microscopios de Monconys

mosca las proporciones de un elefante y á la pulga las de un camello y nos permite ver con dimensiones apreciables los objetos que por su pequeñez escapan á la vista.»

En la misma época Fontana, físico florentino, y Baltasar de Monconys, viajero francés, describieron el instrumento con mayores detalles pretendiendo el primero haberse servido de él desde 1618 y reclamando la gloria de su invención, lo cual prueba cuán poco conocido era

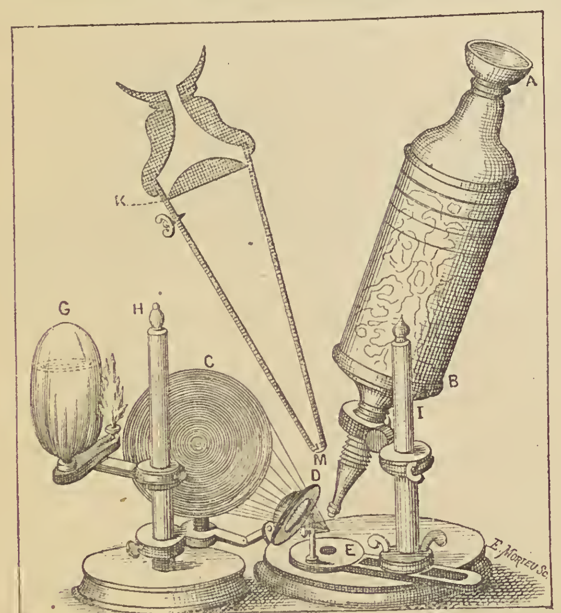


Fig. 2. – Microscopios de Roberto Hooke

el aparato aun en el mundo científico á principios del siglo XVII. El instrumento de que se sirvió Fontana se componía de dos lentes convexas situadas una, el objetivo, en el extremo inferior de un tubo de 4 á 5 centímetros y otra, el ocular, á alguna distancia del orificio superior, de modo que los objetos se veían por reflexión, no por transparencia. Las observaciones que hizo aquél con este microscopio (cuya teoría desconocía hasta el punto de atribuir al ocular la inversión de las imágenes) prueban su escasa potencia aumentativa.

En el mismo año en que Fontana publicó su obra, Monconys, cuya pasión por los viajes y por la compañía de hombres sabios le permitió hacer preciosas observaciones, describía en una de sus cartas en los términos siguientes un microscopio de su invención: «Distancia del objeto á la primera lente, 1 $^1/_2$ pulgada; foco de esta lente, 1 pulgada: distancia de la primera lente á la segunda, 15 pulgadas; foco de la segunda lente 2 $^1/_2$ pulgadas: distancia de la segunda lente á la tercera, 1 pulgada y 8 líneas, foco de la tercera lente, 1 pulgada y 8 líneas: distancia de la tercera lente al ojo, 8 líneas: hay dos puntos, uno que agranda y otro que distingue.»

Esta concisa descripción es sumamente interesante por cuanto nos demuestra que ya entonces se construían microscopios con tres lentes, de las cuales las dos más aproximadas constituían, sin duda, un ocular convergente. La figura 1 representa cuatro modelos atribuídos á Monconys, todos verticales y dispuestos para observar el objeto por reflexión: colocábase éste en una plataforma circular que unas veces subía para aproximarse al objetivo (núm. 2), otras estaba fija y en este caso los soportes del tubo subían ó bajaban (núms. 1 y 3) para poner el objeto á foco.

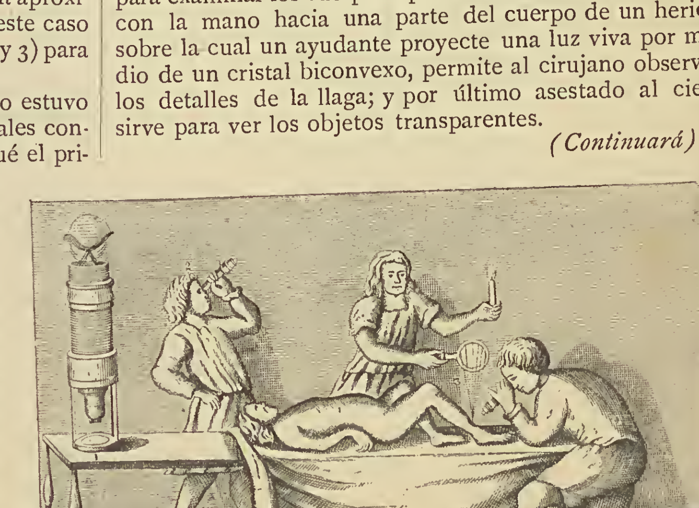


Fig. 3. – Microscopio binocular de Langelmantel

Pero el microscopio que durante mucho tiempo estuvo más en uso consistía, según Borel, «en dos cristales convexos unidos por un tubo.» Roberto Hooke fué el primero en modificarlo adaptando al microscopio en 1665 el ocular negativo convergente que acaban de inventar y aplicar al telescopio Huyghens y Helvetius.

La figura 2 representa los instrumentos usados por él: el tubo de modelo de la derecha medía de 6 á 7 pulgadas, pero podía alargarse mucho y tenía en su interior tres lentes: una muy pequeña constituía el objetivo, un «cristal de anteojo más delgado» y un cristal «muy grueso» en la parte del ocular. El instrumento podía ser inclinado á voluntad, pues iba fijado por medio de un perno á un pie vertical movible sobre un plano horizontal. El objeto que se debía examinar iba colocado al extremo de una varita horizontal en el foco del objetivo; para mejor iluminarlo condensaba Hooke en su superficie, por medio de las lentes biconvexas D y C y del reflector G, la llama de una lámpara.

Después de los aparatos de Hooke los más curiosos fueron los sistemas binoculares, y aunque parezca extraño que mucho antes de la invención del estereóscopo se hubiera pensado por algunos en emplear simultáneamente los dos ojos para observar en el microscopio, el hecho es tan cierto que en 1677 el P. Chérubin de Orleans construyó un instrumento en el cual, según él, los dos ejes de la visión concurrirían en un solo punto del objeto.

La figura 3, tomada de Zahn, representa un microscopio de este género construído por el canónigo Ambrosio Langelmantel. Separando la tapadera A los dos ojos penetraban en el orificio superior en el cual había una ranura para la nariz y de donde arrancaban dos tubos provistos cada uno de un ocular y de un objetivo, formando un ángulo muy agudo dirigido hacia el objeto. Su cubierta común B terminaba en un anillo C que contenía dos objetivos muy aproximados el uno del otro y que al recibir la luz dividíala en dos haces independientes: cuando todo estaba bien dispuesto producían, según testimonio de Zahn, la «sensación de un solo objeto vivamente iluminado.»

Aunque incomprensible el fenómeno estereoscópico, la teoría del microscopio compuesto comenzaba á ser conocida en sus rasgos principales: Hartzoeker la expuso claramente en su Dióptrica y el P. Zahn la desarrolló en la primera edición de su «Ojo artificial» (1685).

Como se ve, á fines del siglo XVII estaban bastante generalizados los microscopios compuestos, y si bien los había de varias clases, todos tenían de común el hecho de reproducir los objetos por reflexión.

Así pues, la aparición de los sistemas de transparencia fué un progreso considerable en la historia del microscopio compuesto; Campana fué, á lo que parece, el primero en imaginarlos, construyendo en 1686 el instrumento que representa la figura 4 y que puede servir para examinar los cuerpos opacos. Desmontado y dirigido con la mano hacia una parte del cuerpo de un herido sobre la cual un ayudante proyecte una luz viva por medio de un cristal biconvexo, permite al cirujano observar los detalles de la llaga; y por último asestado al cielo sirve para ver los objetos transparentes.

(Continuará)

Fig. 4. – Microscopio de Campana

Barcelona. – Imp. de Montaner y Simón